

Ewa Ziemińska

Muzeum Narodowe w Warszawie; PISnSŚ

W poszukiwaniu porządku. Idea nowego klasycyzmu Aristide'a Maillola a polscy rzeźbiarze

Tendencje nowego klasycyzmu, jak już w 1909 roku zauważył Maurice Denis, później ubrane w hasła *rappel à l'ordre* czy *retourne à l'ordre*, były – jak później wielu krytyków podkreślało – tęsknotą do logiki, zwartej konstrukcji, ale również wyrazem ogólnej tendencji do stabilizacji wywołanej przeżyciami wojennymi. Tradycja klasycystyczna oferowała przystań w postaci umiarkowanego spokoju i ładu. Tendencje stymulowane były również studiami podejmowanymi przez wielu wybitnych humanistów i aktywność narastającą od przełomu wieków w dziedzinie archeologii. To także czas w rzeźbie światowej – przeciwko lekcji Auguste'a Rodina – nadmiernemu rozbiciu formy, rozdygotanej, chropowatej powierzchni, choć jak dobitnie udowodniła Catherine Chevillot wystawą *Oublier Rodin? La sculpture à Paris 1905–1914* w Musée d'Orsay w 2009 roku, niełatwo wówczas było „zapomnieć o Rodinie”¹. Rozpoczął się proces, by w rzeźbie na plan pierwszy wysunięta została istota rzeźby – tektonika i monumentalność.

Na początku XX wieku wciąż obecne w polskiej rzeźbie tendencje symbolizmu i ekspresjonizmu zaczynają ustępować nowemu klasycyzmowi oraz prądom awangardowym. O ile w Rosji awangardowe kręgi forsowały zainteresowanie rewolucyjnymi przemianami, to przede wszystkim z Paryża, ale także i Niemiec, pochodził zwrot w stronę klasycyzmu.

Formy zwarte, statyczne, równowaga mas, wyczucie proporcji, oszczędny modelunek, prostota środków wyrazu, staranne opracowanie detalu i wysmakowana forma – to cechy rzeźb, którymi można określić prace kilkunastu polskich rzeźbiarzy przebywających w Paryżu na początku XX wieku. Szczególne miejsce w świadomości tego kręgu jako ważne źródło odniesień stanowiły prace Aristide'a Maillola (1864–1944), wpisujące się w nurt nowego klasycyzmu. Tacy polscy rzeźbiarze, jak Henryk Kuna, Stanisław Rzecki, Edward



Il. 1. Eli Nadelman, *Głowa idealna*, ok. 1908–1911, marmur, Galeria Wejman

Wittig czy August Zamojski inspirowali się dziełami francuskiego artysty².

W orbicie zmian postrzegania rzeźby znalazł się także Elie Nadelman (1882–1946), jeden z głównym przedstawicieli nowego klasycyzmu w rzeźbie. Nadelman, rzeźbiarz urodzony w Warszawie, około 1904 przybył do Paryża. Wyznając hasło,

¹ Catherine Chevillot, *Oublier Rodin? La sculpture à Paris 1905–1914*, Musée d'Orsay 10.03–31.05 2009.

² 17 maja 2022 w Musée d'Orsay odbyła się konferencja naukowa „Maillol et après”, na której autorka niniejszego artykułu wygłosiła referat: „L'influence de l'oeuvre d'Aristide Maillol sur le cercle des sculpteurs polonais au début de XX siècle”.



Il. 2.
Jan Malarski, *Rozbiórka Pomnika Wdzięczności Ameryce*, autorstwa Xawerego Dunikowskiego, 1925, fotografia, Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie



Il. 3. August Zamojski, *Femme accroupie*, ok. 1927–1928, wapień zbity, Muzeum Narodowe w Warszawie

że „sztuka jest harmonią”, nawiązywał do sztuki antycznej, odnajdywał w niej ideał, do którego dążył – logikę w konstrukcji form³. Posługując się formami wyprowadzonymi z antyku, potrafił stworzyć rzeźby nowoczesne w swym wyrazie (il. 1).

W twórczości Xawerego Dunikowskiego (1875–1964), który w latach 1914–1921 przebywał w Paryżu, odwołania do rzeźby klasycznej były już obecne przed okresem paryskim, na co miały wpływ poglądy Adolfa Hildebranda. Jednakże to właśnie podczas kilkuletniego pobytu w stolicy Francji rzeźbiarz zintensyfikował inspiracje formami starożytnych Greków, „stwarzając je niejako w sobie na nowo” – jak pisał Mieczysław Treter⁴. Jak twierdził Dunikowski: „sztuka jest tworzeniem nowych form, będących w porządku następowania”⁵. Przykładem tego podejścia jest fontanna zaprojektowana dla Antoine’a de Paris (Antoniego Cierplikowskiego) do jego domu w podparyskim Gragny⁶, która stanowiła także podstawę do projektu *Pomnika Wdzięczności Ameryce* w Warszawie (il. 2)⁷. Odwołując się wprost do rzeźby starożytnej Grecji, rzeźbiarz

³ Malinowski 1998; Haskell 2003.

⁴ Treter 1924: 22.

⁵ Treter 1924: 41.

⁶ Praca obecnie znajduje się w Muzeum Villa la Fleur w Konstancinie-Jeziornie.

⁷ Pomnik rozebrano w 1930, ponieważ wykonany został ze słabej jakości piaskowca.



Il. 4.
August Zamoyski, *Ewa*, 1935, granit,
Museu de Arte de São Paulo

wyprowadził z niej nowoczesną formę, która także dobrze wpisywała się w stylistykę art déco.

Idea *taille directe* (kucia bezpośredniego) stanowiła ważny element techniki w nowym klasycyzmie. Głoszona przez Maillola, praktykowana także była przez polskich rzeźbiarzy. Ta sprawność warsztatowa wyznaczała postrzeganie roli rzeźbiarza przez Augusta Zamoyskiego (1893–1970), który sam odkuwał swoje rzeźby w niezwykle twardych kamieniach, jak bazalt, dioryt czy kersantyt. Artysta tworzył w tym celu narzędzia, a także doskonalił swoją sprawność fizyczną, trenując wiele sportów, by jak to sam określał: „sprostać kamieniom”. Wybierał kamienie, które zachwycały żyłkowaniem czy ziarnistością, a następnie wydobywał te walory w swoich pracach. Jak podkreślał: „kamienie tak twarde, jak granit lub bazalt, wymagają daleko idących uproszczeń kształtu, wyrzeczenia się szczegółów oraz syntetycznej, monumentalnej formy”⁸. Zamoyski od 1922 mieszkał w dzielnicy Montparnasse i miał zapewne możliwość nie raz zetknąć się z Maillolem. Wiele rzeźb Zamoyskiego przedstawiających kobiety nosi wyraźne ślady inspiracji rozwiązaniami formalnymi stosowanymi przez francuskiego mistrza. Szczególnie dobrze jest to widoczne w aktach siedzących kobiet. W rysunkowych szkicach wiele uwagi artysta poświęca ułożeniu ciała, nóg, rąk i pleców. Twarze zazwyczaj nie wyrażają emocji lub są całkowicie niewidoczne. *Femme accroupie* (il. 3) z końca lat 20. stanowi

swoisty dialog z rzeźbami Maillola. Ten typ kompozycji znalazł swój wyraz w monumentalnej formie, jaką jest rzeźba *Ewa*. Wykonana z czarnego granitu, w 1936 została pokazana na Biennale w Wenecji i tego samego roku zakupiona do Muzeum Narodowego w Warszawie. Druga wersja *Ewy*, różniąca się opracowaniem partii włosów, znajduje się dziś w Museu de Arte w São Paulo (il. 4). Rozwiązania kompozycyjne, brak detali, emocji, gładka powierzchnia i zwarta bryła, wskazują na jednoznaczne odwołanie się do *La Méditerranée* Maillola z 1905 (il. 5).

Podobnie rzeźba *Carmela* (il. 6) ustawiona w 1943 w Belo Horizonte (Pampulha) przed nowo wybudowanym budynkiem kasyna (dziś Muzeum Sztuki) zaprojektowanym przez brazylijskiego architekta Oskara Niemeyera, monumentalny posąg wykonany w brązie.

Henryk Kuna (1879–1945), absolwent krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, w 1903 i 1910 roku przebywał w Paryżu, by kształcić się w dziedzinie obróbki kamienia⁹. Ten drugi paryski pobyt pozwolił mu zetknąć się z tendencjami nowego klasycyzmu i sztuką Maillola. W takich dziełach Kuna, jak *Jutrzenka* (il. 7), *Kobieta w płaszczu*, *Dziewczynna w wianku* czy *Głowa kobiety* (il. 8) możemy zaobserwować silne tendencje archaizujące, połączone z dużą sprawnością techniczną i dbałością o wykończenie rzeźby. Artysta gładko opracowuje powierzchnie, w partii włosów stosuje antyczną

⁸ Wallis 1936.

⁹ Prędski 1926.



Il. 5.
Kadr z wystawy monograficznej
Aristide'a Maillola w Musée d'Orsay,
na pierwszym planie *Méditerranée*,
12 kwietnia – 21 sierpnia 2022,
fot. Ewa Ziemińska



Il. 6.
August Zamojski, *Carmela*, 1943,
brąz, Museu Belo Horizonte,
fot. Ewa Ziemińska

stylizację. Mamy tutaj realizacje koncepcji piękna o greckiej proveniencji i współczesnej formie. Łatwo też można wskazać prace Praksytelesa jako formy wyjściowe do dialogowania Kuny z greckim mistrzem. Artysta pytany w ankiecie prasowej o kondycję współczesnej kultury w 1932 odpowiedział, że „jedyne, co jeszcze pozostaje dziś nam, artystom – to szukać tonu pozaczasowej harmonii – tonu nowego klasycyzmu w tym nerwowym wieku”¹⁰.

Nauczanie metodą *taille directe* zostało wprowadzono dopiero w latach 30. jako zajęcia obowiązkowe na Akademii w Krakowie przez artystów Stanisława Popławskiego

i Bronisława Pelczarskiego, którzy po pobycie w Paryżu wrócili do kraju i objęli stanowiska asystentów w uczelni.

Edward Wittig (1879–1941) początkowo kształcił się w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych, a następnie w École des Beaux-Arts w Paryżu u Alexandre'a Charpentiera, Luciena Schnegga i uczeniicy Rodina Madeleine Jouvray. Tu miał okazję poznać Maillola. Wittig przeszedł długą drogę od form wywodzących się z secesji i sztuki dekoracyjnej, upraszczając i redukując formę, zaczął silnie inspirować się nowym klasycyzmem i Maillolem, czego najlepszym przykładem jest rzeźba *Jesień* (1913, il. 9). Jego sposób kształtowania bryły jest silnie

¹⁰ A. S. 1932.



Il. 7. Henryk Kuna, *Jutrzenka II*, 1921, marmur, Muzeum Narodowe w Warszawie



Il. 8. Henryk Kuna, *Głowa kobiety*, marmur, Muzeum Narodowe w Warszawie

oparty na tektonice rzeźby¹¹. Monumentalną rzeźbą *Ewa* (1911–1914) zachwycał się Apollinaire, wskazując, że przypomina olbrzymkę o idealnych kształtach, o której marzył Charles Baudelaire.

Nasi rzeźbiarze powrócili do form prostych i pełnych, oddalając się do sztuki fragmentarycznej, która ostatnimi laty była jednym celem ich wysiłków. *Ewa* pana Wittiga jest doskonałym przykładem nowych tendencji rzeźby¹².

Rzeźba ma w sobie monumentalność bliską pracom Maillola, ani twarz, ani gest nie mają w sobie ekspresji¹³. Jest w niej tak charakterystyczny dla francuskiego rzeźbiarza bezruch, jakby zatrzymanie pomiędzy kolejnymi fazami ruchu. Podobnie *Pax*, marmurowa rzeźba Wittiga, która emanuje wewnętrzną ciszą, spokojem formy, zwartością bryły. Wittig po powrocie z Paryża do Polski, był nauczycielem akademickim,

¹¹ Pawłowska 2006.

¹² Apollinaire 1912.

¹³ Istnieją trzy wersje tej rzeźby. W paryskim parku Trocadéro – wersja kamienna, brąz stoi na dziedzińcu gmachu głównego Muzeum Narodowego w Warszawie, drugi – w Parku Ujazdowskim w centrum Warszawy.

najpierw w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie, później w Krakowie. Ze swoimi studentami wyjeżdżał na wizyty studyjne do Paryża, by przyglądać się i analizować rzeźbę antyczną i francuską. Podobnie jak Dunikowski, Wittig połączył nowy klasycyzm ze stylistyką art déco w warszawskim *Pomniku lotnika* z 1923. Niezwykle syntetyczna forma figury pilota i śmigła, uproszczona i gładko opracowana, statyczna, oddaje to zatrzymanie ruchu w czasie.

Kolejne pokolenie rzeźbiarzy wywodzących się głównie z warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, jak choćby Alfons Karny czy Stanisław Horno-Popławski, przekazywało podobny punkt widzenia na tendencje nowego klasycyzmu. Obaj w latach 30. przebywali w Paryżu i ich rzeźby z tego czasu, szczególnie akty kobiece, wyróżniały się klasycznym umiarem i syntetycznym ujęciem.

Nowy klasycyzm to sztuka, która zwracała uwagę na formę, była wolna od konwenansu tematów historycznych i mitologicznych. Nie chciała naśladować sztuki dawnej, szukała w niej jedynie wskazówek, jak należy rozumieć i ujmować formę. W tym podejściu miało swoje źródło powstanie w Polsce dwóch ugrupowań artystycznych w latach 20. XX wieku ugrupowania „Rytm”, gdzie działało kilku rzeźbiarzy



Il. 9. Edward Wittig, *Jesień*, 1913, brąz, Muzeum Narodowe w Warszawie

(m.in. Henryk Kuna) oraz Formiści, do których należał m.in. August Zamoyski.

Twórczość Aristide'a Maillola, inspiracje jego wersją nowego klasycyzmu były przedmiotem analizy krytyki artystycznej początku XX wieku. Waldemar George (wł. Jerzy Waldemar Jarociński), mieszkający od około 1911 roku w Paryżu, autor jednej z pierwszych monografii francuskiego rzeźbiarza, był orędownikiem hasła, że jedyną formą uniwersalnego wyrazu artystycznego jest sztuka klasyczna. Uważał, że do niej powinna nawiązywać sztuka współczesnej Europy. Jako wskrzesiciela nowego estetyzmu wskazywał obok André Deraina, właśnie Maillola. Twierdził, że artyści awangardowi, zrywając z klasyczną przeszłością, porzucili tym samym

kulturę zachodnią¹⁴. W późniejszym czasie te twierdzenia pójdą w stronę haseł sztuki narodowej i faszystowskiej, a adaptacja tendencji nowego klasycyzmu jako twórczości figuratywnej i monumentalnej – w kierunku sztuki służącej propagandzie politycznej, przede wszystkim w Niemczech i we Włoszech.

Monografia Maillola wydana w 1964 roku doczekała się wielu wydań. Niestety, nie w Polsce, bo jako krytyk realizmu socjalistycznego George nie mógł przyjeżdżać do kraju.

Wspominany już wcześniej Adolf Basler, krytyk sztuki działający we Francji od końca XIX wieku, związany był z pismem „La Revue Blanche” braci Natanson. Basler pisywał o aktualnościach francuskiej sceny artystycznej, w tym także o rzeźbach, do krakowskiego czasopisma „Museion”. To czasopismo wydawane w latach 1911–1913 równocześnie w Krakowie i w Paryżu wyraźnie prezentowało linię odrodzenia antyku, publikując wiele tekstów o rzeźbach Bourdelle’a, Despiau i Maillola. Basler w 1928 roku w Paryżu wydał książkę *La sculpture moderne en France*, w której przywołuje także nazwiska polskich twórców Henryka Kuny i Elie Nadelmana. Tego ostatniego uważa za duchowego spadkobiercę Maillola «Les fils spirituels de Maillol sont nombreux aujourd’hui. Les premières figures du Polonais Nadelmann émerveillaient»¹⁵. Maillola i Bourdelle’a nazywa gigantami współczesnej rzeźby¹⁶.

Na wystawie stowarzyszenia „Rzeźba” w 1911 roku, gdzie były obecne prace Rodina i Bourdelle’a, jak i w 1914, na której pojawiły się rzeźby Charles’a Despiau, nie prezentowano prac Maillola. Dopiero, ale za to w licznym wyborze, pojawiły się na wielkiej wystawie rzeźby francuskiej wiosną 1935 roku w warszawskim Instytucie Propagandy Sztuki. Ta niezwykle ważna wystawa prezentująca współczesną rzeźbę francuską pokazała ponad sto prac trzydziestu trzech francuskich rzeźbiarzy. Choć trzeba podkreślić, że nie był to obraz pełny, ponieważ wszystkie nurty modernizmu i przejawy awangardyzmu zostały ze scenariusza wystawy wyeliminowane¹⁷. Krytyka ówczesna wiele miejsca poświęciła Maillolowi, który razem z Despiau, jak wskazywano, zainicjował bunt przeciwko Rodinowi i technice modelowania w glinie¹⁸. Jeden z krytyków zachwycał się rzeźbami Maillola, twierdząc: „uważam,

¹⁴ Wierzbicka 2004.

¹⁵ Basler 1928: 46.

¹⁶ Ziemińska 2021.

¹⁷ Kossowska 2013.

¹⁸ Kossowska 2013: 211 przyp. 16.

że Maillol i Despiau są najbliżsi ideału boskiej rzeźby Grecji. Oni tak czują formę, że ma się wrażenie, że gdyby oslepli, to też by gorzej nie rzeźbili”¹⁹. Nela Samotyhowa, jedna z pierwszych krytyczek sztuki w Polsce, w recenzji wystawy pisała, że „Maillol rewolucjonizuje rzeźbę jako klasyk”²⁰.

Być może z tymi pozytywnymi recenzjami należy łączyć fakt, że w związku z zamkniętym konkursem na pomnik w Warszawie Marszałka Józefa Piłsudskiego, zmarłego w maju 1935, komisja zwracając się do zagranicznych rzeźbiarzy, oprócz Gustava Vigelanda, Ivana Meštrovića, skierowała list z zaproszeniem do Aristide’a Maillola. Rzeźbiarz grzecznie podziękował, ale nie był zainteresowany wzięciem udziału w konkursie na pomnik polskiego bohatera narodowego²¹.

Tendencje nowego klasycyzmu były istotne w twórczości wielu polskich rzeźbiarzy. Najsilniejszy wpływ na kierunek rozwoju ich twórczości miał Aristide Maillol. Idee te kontynuowane były jeszcze w polskiej rzeźbie w latach 40. i 50. XX wieku, dając też punkt wyjścia stylistyce socrealizmu.

BIBLIOGRAFIA

Apollinaire 1912 = Guillaume Apollinaire, *Salon*, „L’Intransigeant”, 14 juillet (lipiec) 1912: 2
 Basler 1928 = Adolf Basler, *La sculpture moderne en France*, Paris 1928: 46
 Haskell 2003 = Barbara Haskell, *Elie Nadelman. Sculptor of Modern Life* (kat. wystawy), Whitney Museum of American Art, New York 2003

Kossowska 2013 = Irena Kossowska, *Paradygmat stylu: rzeźba francuska w Warszawie 1935 roku*, „Sztuka i Kultura”, t. 1, 2013: 205–238
 Majchrzak 1937 = Stanisław Majchrzak, *Moja wypowiedź na ankiecie*, „Głos Plastyków” 1937, 1–7: 40
 Malinowski 1998 = Jerzy Malinowski, *Nadelman Elie*, w: *Słownik artystów polskich*, t. VI, Warszawa 1998: 2–11
 Pawłowska 2006 = Aneta Pawłowska, *Tendencje klasyczne w rzeźbie polskiej w latach 1905–1923*, w: *Sztuka lat 1905–1923: malarstwo – rzeźba – grafika – krytyka artystyczna. Materiały pokonferencyjne*, red. Małgorzata Geron, Jerzy Malinowski, Toruń 2006: 25–31
 Pręcki 1926 = Artur Pręcki, *Rozmowa z Henrykiem Kuną*, „Wiadomości Literackie” 1926, 13 : 2
 A. S., *Żnamioty rzeźbiarz. Henryk Kuna*, „Świat”, 1932, 49: 3
 Samotyhowa 1935 = Nela Samotyhowa, *Wystawa współczesnej rzeźby francuskiej*, „Pion” 1935, 13: 7
 Treter 1924 = Mieczysław Treter, *Ksawery Dunikowski. Próba estetycznej charakterystyki jego rzeźb*, Lwów 1924
 Wallis 1936 = Mieczysław Wallis, *Rzeźby Augusta Zamoyskiego*, „Wiadomości Literackie” 1936, 52: 6
 Wierzbicka 2004 = Anna Wierzbicka, *Polsko-francuski krytyk Waldemar George i jego poglądy na sztukę*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 2004, 1/2: 145–167
 Ziemińska 2020 = Ewa Ziemińska, *Dlaczego pomnik Józefa Piłsudskiego nie stanął w Warszawie przed II wojną światową?* „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, nr 9 (45), Warszawa 2020 : 207–221
 Ziemińska 2021 = Ewa Ziemińska, *Adolf Basler o rzeźbiarzach polskich i rzeźbie. Kilka refleksji*, w: *Dwieście lat polskiej krytyki artystycznej*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2021, red. Jerzy Malinowski i Grażyna Raj, 2021: 125–130

¹⁹ Majchrzak 1937.

²⁰ Samotyhowa 1935.

²¹ Ziemińska 2020: 212.

Summary

In pursuit of order: the idea of the new classicism of Aristide Maillol and Polish sculptors

As Maurice Denis observed in as early as 1909, the trend towards a new classicism, subsequently labelled the *rappel à l'ordre* or *retourne à l'ordre*, embodied, as many contemporary critics emphasised, a yearning for logic, compact construction, as well as an expression of a general desire for stability occasioned by the experience of war, and the classical tradition offered a haven of moderate peace and order. Such tendencies were also stimulated by research undertaken by eminent humanists and increasing activity in the field of archaeology dating from the turn of the century. This was also an era of inordinate fragmentation of form and rough, shattered surface in the field of global sculpture, despite the lessons taught by Rodin. Tectonics and monumentality, the essence of sculpture, now became paramount. Compact, static forms, a balance of masses, a sense of proportion, frugal modelling, simplified means of expression, carefully executed detailing and tasteful form – these became the features of sculptures which, beginning with the work of Aristide Maillol, can also be regarded as characteristic of Polish sculptors at the start of the 20th century. The work of Maillol occupied an important position in the consciousness of Polish artistic circles and was a major source of influence. Polish sculptors such as Henryk Kuna (1879–1945), Edward Wittig (1879–1941) and August Zamoyski (1893–1970) found inspiration in the work of Maillol, which consequently influenced the direction in which their own work developed. Elie Nadelman (1882–1946), one of the leading representatives of the new classicism in sculpture, also found himself within the orbit of this tendency. Nadelman believed that “art is harmony”, and referred to the art of Antiquity, since it was there that he found the ideal towards which he was striving – that of logic in the construction of forms. Making use of forms deriving from Antiquity, he was able to create sculptures that were modern in their expression.

The work of Maillol was the subject of analysis by art critics including Waldemar George and Adolf Basler, both of whom came from Poland and exerted a great influence upon Polish artists. George was a proponent of the new classicism and the author of the first monograph on Maillol.

The present text discusses how the work of Aristide Maillol and the idea of the new classicism influenced formal and aesthetic investigations in works by Polish sculptors.